

# 「小品」という世界と漱石の表現

——『永日小品』と『それから』にみる漱石の一九〇九年——

中 島 国 彦

## 1 『それから』『六』の一節から

何度も読み返しているはずの漱石の作品でも、落ち着いて読んでみると、この一節はどういう意味であろうと考えてしまう箇所がある。書かれている内容がわからない、というのではない。その箇所に来ると、それまでとは少し違う言葉の質感、リズムが、微妙に感じられ、一瞬立ち止まってしまふのである。わたくしにとって、『それから』（一九〇九・六・二七—一〇・一四「東京朝日新聞」〔大阪朝日新聞〕の「六」の冒頭近くの次の二節は、そうしたものの一つである。

代助の頭には今具体的な何物をも留めてゐなかつた。恰か<sup>あた</sup>も戸外の天気のように、それが静かに凝と働いてゐた。が、其底には微塵の如き本体の分らぬものが無数に押し合つてゐた。乾酪<sup>ちいず</sup>の中で、いくら虫が動いても、乾酪が元の位置にある間は、気が付かないと同じ事で、代助もこの微震には殆んど自覚を有してゐなかつた。たゞ、それが生理的に反射して

来る度に、椅子の上で、少し宛<sup>づ</sup>身体<sup>しんたい</sup>の位置を変へなければならなかつた。

兄誠吾への金の無心に失敗した代助は、朝起きて、書生の門野と、新聞連載中の森田草平『煤烟』（一九〇九・一・一—五・二七「東京朝日新聞」）について話をする。「現代的の不安が出てゐる様ぢやありませんか」と言う門野に、「さうして、肉の臭ひがしやしないか」と代助は、応酬する。ここまでが、「六の一」に当たり、つまり新聞連載一回分である。

実は、「不安」という言葉は、この部分のキーワードであつた。『断片五一B』（新版『漱石全集』第二十卷、一九九六・七・五、岩波書店）に記されている『それから』の構想メモには連載各回のポイントが簡潔に記されているが、「六の一」については、「『煤烟』ニ対スル門野」とあり、「六の二」には、「現代的の不安ニ就。ロシヤ、フランス、イタリー」とある。確かに、「六の二」の主要部分は、その話題である。が、その部分の前の十行余りは、朝の代助に訪れた、ある得体の知れない情感の描写なのである。わたく

しが先程引用したのは、その部分に他ならない。

「六の二」に当たる部分の冒頭は、次のように書き出される。

紅茶々碗を持った儘、書斎へ引き取つて、椅子へ腰を懸けて、茫然庭を眺めてゐると、瘤だらけの柘榴の枯枝と、灰色の幹の根方に、暗緑と暗紅を混ぜ合はした様な若い芽が、一面に吹き出してゐる。代助の眼には夫がばつと映じた丈で、すぐ刺激を失つて仕舞つた。

連載冒頭から、漱石はこれまであまり見なかつた言葉とイメージの連携を手探りしている。『それから』執筆時、漱石が世のこの事件を時を隔てずに作中に取り入れていることはよく知られているが、季節を示す話題、とりわけ植物の生長の様の使い方にも工夫が見られる。代助が見ているのは、神楽坂の一角の「薬店」の借家の庭だが、このシーンは、漱石の生々しい植物観察が最大限生かされているはずだ。実際の漱石の家に、「柘榴」があつたかどうか、問題ではない。「柘榴の枯枝」から「若い芽」が出ていると感じるデリケートさ、またその独特の色彩表現こそ、注目すべきであろう。「暗緑と暗紅を混ぜ合はした様な」色を思い浮かべられる人が、どのくらいいるだろうか。この部分では、何とかして「若い芽」の色を説明しようというのより、「吹き出している」という実感を生々しく言葉の中に響かせることが、志向されている。

注目すべきは、「刺激を失つて」とあつても、そうした世界が消え去るのではなく、逆に代助を知らずにおびやかし、「少し宛身体の位置を変へなければならなかつた」という結果をもたらした

ていることである。わたくしが始めに引用した数行こそ、漱石の表現が、何かを説明し描写するという次元を超えて、言葉と概念の混沌の宇宙に入りかかったことを示している、特異な一節なのである。それを支えるのが、言うまでも無く、「微塵の如き本体の分らぬもの」という言葉なのである。

引用した一節の、言葉の動きを見て置こう。問題は、「それが静かに」の「それ」や、「其底には」の「其」が、必ずしも何を受けたもののなかが理解出来にくい点にある。受けるものを確定するより、読者は、「静かに凝と」という表現、更には、「微塵の如き」云々という混沌の世界にすぐさま眼を奪われる。言葉に接して何かを理解するのではなく、理解を超えた瞬時の、直感的な受容を読者は強いられる、と言つてよい。

ここで更に、『それから』のこの部分の自筆原稿を観察してみよう。漱石は、まず、「微塵の如きものが、押し合つてゐた」と書く。それに、「本体の分らぬものが」の語を、吹き出して挿入し、「無数に」の三文字を書き加えるのである。言わば、書いているうちに、平板な説明では採り切れなかつたものを直感的に感じ、それに何とかして言葉を与えようとしたのではないか。そこで出て来たのが、「本体の分らぬもの」という表現に他ならない。「無数に」の三文字が、更にダメ押しのように響く。確かに、「本体の分らぬもの」と書いても、何の解決にはならない。ただ、解決出来ない世界に出会つたということは、確実に理解される。「押し合つてゐた」というのだから、実感の世界の中では、それでいいのである。何よりも、得体の知れないものに向かつて、言葉を

動かすのが大事なのである。

すぐ次に出て来る、「乾酪」の話は、「虫」という比喩なども使われたりして印象的だが、漱石は、この部分以外には小説の中で「乾酪」のことを話題にすることはしていない。正に、この「乾酪」の語、考え方によれば見えない世界での動きを微妙に感じさせる特異な小道具は、漱石は、生涯こ一回しか使っていないわけだ。

作品は、改行の後、「代助は近頃流行語の様に人が使ふ、現代的とか不安とか云ふ言葉を、あまり口にした事がない」と続けられ、予定通り、「不安」についての言及が続く。が、その世界各地の「不安」についての説明より、その前の部分、ある一日、漱石が原稿用紙に向かって手探りし始めた時に、おのずと出現した十行ほどの一節の方が、よほど印象的なのだ。ここでは、説明出来ないということが、ある重みを持つ。確かに、『三四郎』（一九〇八・九・一―一二・二九「東京朝日新聞」「大阪朝日新聞」）にも、謎解きを強いるような、あいまいさが随所に見られた。が、それは漱石によつてコントロール出来る性格のもの、言わば作者が張りめぐらしたものであり、作品を背後から脅かすものではなかったのではないか。それに対し、『それから』のこうした、それこそ「本体の分らぬ」世界は、作品の動きの中から、時には作者をも脅かす世界のものとして、静かに出現していたのである。

## 2 『それから』における表現の深化

「断片五一A」の構想メモの中で、「六」の次に「不安」の語が

使われるのは、「十」の項である。「十の一」の項に、「リリー、オブ、ゼ、ブレイ、神經過敏。日本現代ノ不安ニ襲ハレル」とある。「リリー、オブ、ゼ、ブレイ」は鈴蘭のことで、原稿・新聞初出では、本文で、「リリー、オフ、ゼ、ワレー」とあるが、初版（一九一〇・一・一、春陽堂）では「鈴蘭」と直されている。「十の一」の部分は、「蟻の座敷へ上がる時候になつた。代助は大きな鉢へ水を張つて、其中に真白な鈴蘭を茎ごと漬けた。簇がる細かい花が、濃い模様の縁を隠した。鉢を動かすと、花が零れる。代助はそれを大きな字引の上に載せた」と始まる。章が変わり、季節が推移する時の漱石の筆は緊張し、言葉が凝縮する。この部分も、あの「六の二」の一節と同じ様に、植物の描写でイメージを増幅させる。この部分で見事なのは、「鈴蘭」による安寧静寂の情調に対立する、赤やグロテスクな植物を登場させ、代助を取り巻く世界を意図的に混沌とさせていることである。

代助は父に呼ばれてから二三日の間、庭の隅に咲いた薔薇の花の赤いを見るたびに、それが点々として眼を刺してならなかった。其時は、いつでも、手鉢の傍にある、擬宝珠の葉に眼を移した。其葉には、放肆な白い縞が、三筋か四筋、長く乱れてゐた。代助が見るたびに、擬宝珠の葉は延びて行く様に思はれた。さうして、それと共に白い縞も、自由に拘束なく、延びる様な気がした。柘榴の花は、薔薇よりも派手に且つ重苦しく見えた。緑の間にちらりと光つて見える位、強い色を出してゐた。従つて是も代助の今の気分には相応らなかつた。

彼の今の気分は、彼に時々起る如く、総体の上に一種の暗調を帯びてゐた。だから余りに明る過ぎるものに接すると、其矛盾に堪えがたかつた。擬宝珠の葉も長く見詰めてゐると、すぐ厭になる位であつた。

(傍点中島)

ここには、「六」の部分にあつたような、じつとしていられないような気分、「厭になる」心情がある。しかし、それを、構想メモや作品本文「現代の日本に特有なる一種の不安」にあるような、時代に還元するものと考えたのではなく、あくまで代助の心情の奥底を凝視する作者の眼に根差したものと考えるべきであらう。この部分を書く予定など、構想メモを書いていた時点の漱石には考えられなかつたのではないか。中でも、「放肆な白い縞」がある「擬宝珠の葉」は、他の小説では全く用いられていない植物なので、印象もひとしおである。「自由に拘束なく、延びる」という表現を、見逃がすべきでない。理性ではコントロール出来ない何かが、ここに言葉で定着されているのである。植物は、作者が描くものではなく、作品世界から自然に描かれるものとして生まれている、と言つてよい。

言葉がおのずから醸成される様は、自筆原稿からも確かめられる。「擬宝珠の葉に」の「の葉」の二文字は、原稿では見られない。「擬宝珠の葉は延びて行く様に思はれた」の部分も、初案では、「葉が延びる様に思はれた」であり、修訂で微妙なニュアンスが付されている。「強い色を出してゐた」も、初案では、「強い色であつた」であつた。原稿用紙の上での思考が、こうして記録されている様は、興味深い。書くということは、こうした手さぐりの

言葉との対話に他ならない。

ここで思い出すのは、吉本隆明『言語にとつて美とはなにか』(一九六五・五・二〇、一〇・五、勁草書房)の「第Ⅱ部 近代演出史論(Ⅱ)」で、『それから』で漱石の演出が変化し、それは、「煤煙」の影響なしにはかんがえられない」とする指摘があることである。その実例として吉本氏が引用するのは、「一時間の後、代助は大きな黒い眼を開いた。其眼は、しばらくの間一つ所に留まつて全く動かなかつた。手も足も寐てゐた時の姿勢を少しも崩さずに、丸で死人のその様であつた。其時一匹の黒い蟻が、ネルの襟を伝はつて、代助の咽喉に落ちた。代助はすぐ右の手を動かして咽喉を抑へた」(十一)や、「代助は斯う云ふ上の空の生活を二日程送つた。三日目の日盛に、彼は書齋の中から、ざら／＼する空の色を見詰めて、上から吐き下す鋭い息を嗅いだ時に、非常に恐ろしくなつた。それは彼の精神が此猛烈なる気候から永久の変化を受けつゝ、あると考へた為であつた」(十二)という二か所だが、「咽喉のところに落ちてきてとまつた黒い蟻をおしつぶして、指ではじくというささいな描写や、書齋のなから炎天をながめやる主人公の描写から、ある社会苦の象徴を感じることができるとすれば、(中略)作者がじぶんの位置と対象への位置の隔たりの二重性からこのころのうちの動きを指示性としてとらえられるようになっていたからだというほかない」という指摘は、方向性として首肯出来るものの、漱石の表現の飛躍を、『煤煙』の影響とのみまとめている点、問題が残る。わたくしは、『それから』の作品内部の表現の深化の過程にこそ、その理由を見たいのである。

『三四郎』の「四」で、三四郎の「ふわつき出した」心情を「ふわ／＼して諸方歩いてゐる」と描いた漱石は、『それから』では、「四」で、三千代を訪ねずに帰宅した代助を、「落ち付かない様な、物足りない様な、妙な心持がした」と、まず描く。そして、「六」では、「本体の分らぬもの」に脅かされ始めた代助を、「自分が落ち付いてゐないと云ふ事を、漸く自覚し出した」と描写するのである。少しずつ核心ににじり寄る、言葉による冒険が、感じ取れないか。「十」では、読者を巻き込みつつ、作者・作中人物・読者の境を取り払った世界で、これまでの作品に無かった情感を、確実に造型し得ているように思う。わたくしが、『それから』で、漱石の表現が、飛躍したように思えるのと考えるのも、そうしたことから来ているのである。

その見事な達成が、『それから』の結末、新聞連載最終章である「十七の三」に見られる。自筆原稿も合わせて、検討してみよう。<sup>(1)</sup>代助が家を飛び出し街に出るラストシーンは、「真赤な風船玉」「赤い車」という「赤」の色彩が印象的だが（いずれも原稿では、「真赤な」「赤い」の修飾語句は後から挿入されている）、最終部分に、「忽ち赤い郵便筒が眼に付いた」から始まる最後の一節が書かれている。「断片五〇C」にある、「○洋傘屋の看板。ポスト、烟草屋ノ暖簾、勉強堂の看板。小包郵便車。電柱。風船玉。あか暖簾 半襟」の一行は、この部分を書くための取材メモといった色彩を持っている。この最終回は、比較的流れのよい筆跡で、漱石の創作のスピードもある程度見られる部分である。原稿を観察すると、連載一回分をいつも山房原稿用紙九枚で仕上げているのに、

最終回だけは十一枚である。本来なら、九枚目の途中の、「是で半日乗り続けたら焼き尽す事が出来るだらうと思つた」で終わつてもよかつたのである。文章の盛り上がりも、これで充分である。が、漱石は、そこで一気に飛躍する。言葉が、どうしてもここで飛躍しなければならぬ、と言っているかのようなのだ。最終節への改行「字下げの部分の筆跡、筆の勢いは、その前の部分と全く変わっていない。つまり、執筆において、わずかの休みも無いのである。すでに九枚目になっていることなど、漱石は認識していない。「た」止めの文末の簡潔な文章が、リズムを作る。「た」の平仮名は、漱石原稿ではほぼ変体仮名「太」ではない、「多」のくずしの字體）を使っている。原稿の字面からは、特徴的な変体仮名が、あちらこちらから眼に飛び込んで来る。走り抜けた後、十一枚目に入ってから、「さうして」以降の最後の二つの文のみ、文末の「た」は普通の平仮名の字體で、そつと着地しているのである。わたくしは、スピード感に満ちた十枚目をめくり、十一枚目に記された最後の三行の文字を見つめる時、いつも『それから』のドラマを描き切った漱石の、なまの息づかいを感じてしまうのである。

わたくしは、こうした事実を見て、『それから』を執筆する過程で、漱石は何か表現の営為の中に潜む、秘密のあるものを手にしたのではないかと思わずにはいられない。一九〇九年、漱石の小説表現の歴史の中で、何かがあったのではないか。その背景にあったものを、考えていきたいと思う。

### 3 松原至文『小品文範』に採録された『火鉢』

『それから』の文学表現を考える時、その少し前に書かれた『永日小品』の存在に注目するようになってから、かなりになる。『三四郎』を前年書き上げた漱石は、まず『元日』（一九〇九・一・一「東京朝日新聞」「大阪朝日新聞」）を執筆、その後、『夢十夜』（一九〇八・七・二五～八・五「東京朝日新聞」、七・二六～八・五「大阪朝日新聞」）のような作品をという「大阪朝日新聞」の依頼で、『永日小品』という総タイトルで、一月十四日の紙面から三月にかけて、小品を両「朝日新聞」に継続的に執筆した（発表は両新聞で若干異なる。大阪の方のみ掲載されたものもある）。

漱石は、『それから』の構想メモを書いたのと同じ手帳の別のページに、『永日小品』のための項目メモを記している。「断片五〇A」とされているのがそれで、横書きに小さく項目を書き、執筆がすんだものから線で抹消している。線で抹消された印の無いものでも、実際に書かれたものもある。メモの冒頭に書かれているのは、『蛇』『泥棒』『霧』『文士』『死』『Telf』『木賊』の文字であり、そのうち最初の三つが抹消されている。確かに発表されたのはこの三つだが、『蛇』『泥棒』がすぐ書かれているのに、『霧』はロンドン物であり、執筆は先に廻された。つまり、必ずしもこのメモは、きちんとしたものではなく、あくまでも材料のメモ断片だと言える。

わたくしが注目するのが、『蛇』『泥棒』『柿』と書かれた後、一月十八日の両「朝日新聞」に掲載された『火鉢』という愛すべ

き小品である。というのも、この一篇のみ、当時ある特別の扱いを受けていた作品だからである。明治・大正には、さまざまな諸家の名文を抄録した、文例集がよく出版されているが、この『火鉢』を採録した松原至文編『小品文範』（日本文章学院編『作文叢書』二、一九〇九・一二・四、新潮社）の一冊が存在する。『漱石全集』第二十七卷（一九九七・一二・一九、岩波書店）所収の『単行本書誌』（清水康次編）は、こうした抄文集まで明らかにして貴重だが、『小品文範』以外のいずれのものにも、『永日小品』からは採択されていない。短文なのでありそうなのに、全く見られないのである。とすれば、この再録は、意味のある事実となるのではないかと。とりわけ、『永日小品』の諸作が単行本にまとめられたのが、『四篇』（一九一〇・五・一五、春陽堂）においてであり、かなり後のことであることを考えると、松原至文は新聞初出のみ見て、単行本収録以前に、この一篇を自分の編集する『小品文範』に収録したことになる。

では、松原至文編『小品文範』という一冊は、どういう書物であるか。注意すべきは、この一冊が、日露戦後に急速に注目された『小品』というジャンルの隆盛と呼応したものであり、漱石の『永日小品』もそうした動きの中から生まれたものであったことである。当時まだ早稲田大学の学生であった新進評論家松原の「小品」についての認識は、はしがきの中の、「一の新しい内容起るごとに一の新しい形式は生じた」とし、次のように論じた一節に顕著である。

近代人の心の持ち方、ムード、さう言つたものが、動揺は



げしくなり、断片的になるにつれて、短篇の外に小品文なるものは生れて来た。我々近代人は、禪宗の高僧が頓悟開眼の暁から、その主観なり、その心の持ち方なりが、揺かぬ石のやうにビタリと定まつて、聊も移らず変らぬやうな常住の姿で居ることは六かしい、その時、その処によつて、ムードは常に変る。寧ろ刹那に変わると言つても可い。此の変わり行く心、移り行く眼に、刹那々に映じたる自然の断片、人生の断片、之が近代芸術の材となる、斯の如くにして作物は断片的となつた。

量のみ少ないというのではなく、「小品」があくまでも「ムード」「断片」「刹那」「変る」といった概念と関係させられて認識されていることが、大切な点なのである。松原至文は、国木田独歩『渚』と島崎藤村『声』に続き、全部で三十ある文例の三つ目に漱石の『火鉢』全文を掲載し、文の上部のコメント欄に、いくつかの短評を書き入れている。

○俳句から入った人の文は、一面極めてブレーンなところがある。あつて、而も技巧に於いては、又極めて凝つたところがある。○『風呂場は氷でかち／＼光つて居る』短かい言葉であるが、複雑なものを、叩き固めてある。

最初の方にあるコメントを、二つ紹介した。先の方に、「俳味混沌」などという評もあり、漱石の文章を、俳句との関連で説明しようとする方向がうかがわれるが、コメントの中には、「ムード」「情味」という言葉も見え、最後は、「観察細かし」という表現に収斂させている。一応、作品の要所は押さえられていると思

う。

『火鉢』は、このような小品だ。「自分」が眼を覚ますと、昨夜腹の上に載せて置いた懐炉が冷たくなっており、昨日降った雪もそのままで寒さがひとしおである。書斎の火鉢に手を当て寒さをこらえているが、何をやる気にもならない。二つになる男の子（一九〇八・一二・一七生まれの二男仲六）は泣き続けて、手伝いのお政さんも具合が悪い。客が来ても、真面目に話す気にもなれない。妻のすずめで銭湯に行き、暖かくして帰ってくると、書斎の火鉢には新しい炭がいけられ、妻から蕎麦湯をもらった。雪はやまない。そして、最後の一節は、こうである。

妻が出て行つたらあとが急に静かになった。全くの雪の夜である。泣く子は幸ひに寝たらしい。熱い蕎麦湯を啜りながら、あかるい洋燈の下で、継ぎ立ての切炭のばち／＼鳴る音に耳を傾けてみると、赤い火気が、囲はれた灰の中で灰に揺れてゐる。時々薄青い焰が炭の股から出る。自分は此の火の色に、始めて一日の暖味を覚えた。さうして次第に白くなる灰の表を五分程見守つてゐた。

オノマトペを巧みに用い、色彩感覚豊かで、「薄青い焰が炭の股から出る」といった独特の表現も用いている。「火鉢」の語は注意深く三回のみ用いられており、感情の起伏の描かれ方も見事だ。松原至文のコメントに、「俳句の骨髓より自然の堂に入る」とあり、正にお手本として申し分のない文章である。

この話は、一九〇九年一月の実際の体験を踏まえて書かれたものだが、わたくしはそれが一月十四日（木）のことと考えている。

この折の日記は無く、書簡からも確かめられない。<sup>(2)</sup>「断片五〇B」の項目メモに、抹消とはなっていないが、「Snow」の文字が見え、さらに少し先に、「×零度以下 38.9、旭川、三十年來ノ寒」の見出しで、寒さの状況を書いた六項目の記述が見られる。恐らく、この一月の異常な寒さの見聞のメモであろう。「○夜具へ呼息ガアタルト襟へ霜ガ出来ル」などは、漱石自身の体験であろうが、興味深いのは、いくつかの項目については、当時の新聞記事で伝えられた内容が簡潔にメモされていると確認出来ることである。

「○醤油ガ氷ル。味噌ヲ切ル。砂糖ガ氷ル」という漱石のメモは、「東京朝日新聞」の一月十五日の、「●稀有の厳冬（札幌） 旭川に於ける昨十三日の寒気は摂氏零度以下三十九度五を示し彼の八甲田山凍死事件の当日に比し一分五厘の差あるのみ醤油、味噌、塩悉く凍る」という記事に関連がある。また、「○汽車ガ途中デ動かナクナツタ。（中略）汽車ノトマツタ村から焚出をした」の一節は、十六日の、「●大雪と嵐車 ▲日本線」という記事にある。「海岸線原町、鹿島駅間に於て旅客列車立往生し乗客四百余人の爲め炊出を為すに至れり」という記述が、背景にある可能性もある。<sup>(3)</sup>漱石は、新聞を読んだり人から話を聞いたりして、この未曾有の大雪の出来事をメモしていた。が、そうした内容は、いざ『火鉢』を書く時には、全くと言っていいほど利用されていない。実は、それでいいのである。書きたいと思う材料をいくつか記す過程で、内容は少しずつ取捨選択され、場合によっては次元を超えた興味が生じた時など、メモされた材料が全く使用されなくなったりする。

『永日小品』の世界に、「写生文」の背景があることは言うまでもないが、「写生文」こそ、事実を単にそのまま書くのではなく、一つの秩序の中に、無意識の組織化がなされることによって、文章が磨かれるのである。わたくしが、この大雪の事実が、一月十四日のことだと推定するのは、こうした新聞記事の存在に注意したいと考えるからであり、一月九日の雪の折には、「東京朝日新聞」「読売新聞」などを見ても、それについてのこれといった新聞記事が見当たらないからである。ちなみに、十四日は「木曜会」であり、夕方から何人かの来訪があったようだが、そうした事実は『火鉢』の中には記されない。正に、作品末の、あの「一日の暖味」の実感に向けて、切り詰め切り詰めして、言葉は並べられているのである。

#### 4 連句的手法からみる『永日小品』の世界

松原至文編『小品文範』は、三十篇の作例を収めるだけでなく、後半三分の一の分量の中に、「附録」として、「小品文に対する感想」「小品文創作の態度」の総題で、諸家の感想文を収録している。この時期の「小品」の文学史の中で位相を考える、格好の資料になっているのである。そのうちのいくつかで、どのように「小品」の特色が説明されているか、まとめておこう。

永井荷風「自由は小品文の生命」

利那の印象、利那の感情を自由に表現するのである

自分の感じた事を偽らず、飾らず書きあらはす事である

真山青果「小品文の立場」



極ピユーアな感情の瞬間の閃きを、極めて短かき形の内に、最も鋭く表はすものである

水野葉舟「経験の上に立ちて一言す」

小さな出来事に対して、人間が感ずるムードを、それを書いてみたいのである

自分が感じ、本当の自分の見た事を、些も欺かず、偽らず、飾らず、誇張せず、唯ありのまゝに、丁度自分自身の心に話しをするやうな気で物を書くこと云々が第一義であらう

こうしてみると、キーワードは、どうやら、「刹那」「純粹」「瞬時」「ムード」などになりそうだ。現実のエレメントをどう論理的に結び付けるかではなく、ある混沌とした世界を如何に感じるかが、大きな問題となるように思う。『永日小品』であるなら、「永日」(のどかな春の日)の情感が、言葉の中から浮かび上がるのなら、それでいいのである。関係性を排除した、直感の世界で関わりを持つこと、エレメント同士が響き合うように、一定の世界の中で情感が共有されていることも大切であろう。

こう考える時、漱石の『永日小品』が、ことさら秩序を持ち、あるきまだった順番で話題が揃えられている世界ではなく、その時その時興の向くままに、漱石が用意していた材料を処理していた世界であることが、説明出来るように思う。『蛇』『泥棒』『柿』『火鉢』と、この年一月十四日から十八日にかけて毎日連載が見られたが、次の『下宿』が発表されたのが「大阪朝日新聞」では二十一日、その続きとも言える『過去の臭ひ』が二十二日と、若干休息が見られることにも注意したい(「東京朝日新聞」では、少し

ずれて二十二日から二十四日である)。そして、『下宿』から、懐かしいロンドン時代の思い出が、出たり入ったりするような形で、少しずつ語られて行くのである。

晩年の『硝子戸の中』(一九一五・一・二三―二・二三「東京朝日新聞」「大阪朝日新聞」)は、漱石自身が「小品」と呼んだ連作だが、同じように最近の事や過去の出来事が、順不同に並べられている。連作の途中から、過去の思い出が書かれるようになった契機については、一月十八日に書かれた木下空太郎『唐草表紙』のための序文から、空太郎の過去の懐かしい情調の描写に好感を持ったことがあったという事実が知られている。<sup>(4)</sup>『永日小品』の場合には、そうした明確な契機はうかがえない。構想メモを見ると、身辺のこととロンドンの思い出とが、最初から混ざっているのである。では何故、『火鉢』の直後に、ロンドンの二番目の下宿、*Priority Road*の思い出が書かれるようになったのか。

わたくしは、かつて、新聞小説連載の形式は、作者に言わば「連句」的手法を要請するのではないか、と考えたことがある。すでに書き上がったものがあり、それに別の日続きを書くわけだが、自分自身のものを改めて読み、その響き合いの中からまた何かを書いていくという感じだ、と考えたわけである。<sup>(5)</sup>『永日小品』は連載小説ではないが、同じような「連句」的手法があるとすれば、一気にロンドン時代を扱ってもいいことになる。わたくしは、この二つの章をつなげるものとして、「焰」を考えたい。

ロンドンの二番目の下宿は、漱石にとつてあまり居心地のいいところではなかった。『下宿』に流れる、どんよりした雰囲気は、

十一月という季節と呼応するが、その中で印象的なものが、引つ越した翌日に、下宿の主婦の身の上話を聞くエピソードである。

其の日は中食を外でして、三時過ぎに帰つて、自分の部屋へ這入ると間もなく、茶を飲みに来いと云つて呼びにきた。

今日も曇つてゐる。薄暗い食堂の戸を開けると、主婦がたつた一人煖炉<sup>ストーブ</sup>の横に茶器を控へて坐つてゐた。石炭を燃<sup>も</sup>して呉れたので、幾分か陽気な感じがした。燃えついた許りの燄<sup>はのほ</sup>に照らされた主婦の顔を見ると、うすく火熱つた上に、心持御白粉を塗つてゐる。自分は部屋の入り口で化粧の淋しみと云ふ事を、しみぐと悟つた。主婦は自分の印象を見抜いた様な眼遣ひをした。自分が主婦から一家の事情を聞いたのは此の時である。

「火鉢」ではなく、ここでは「煖炉」で、「炭」ではなく「石炭」だが、いずれも「焰」が世界を暖かくしている。雪の日、『火鉢』を書いて、同じような「暖味」の連想で、二番目の下宿が思い出された可能性がある。下宿の主婦の出身である南フランスの「暖かな夢」は、確かに「春の匂」をもたらししてくれるが、主婦の身の上や今の現実からは、「化粧の淋しみ」が感じられるのである。続く『過去の臭ひ』では、「匂ひ」は既に「臭ひ」となっており、「淋しみ」という語句を前作と同じ様に用いても、それは、「黒い影」をもたらしものであり、下女アグネスの登場は、「影」を「暗い地獄」とイメージさせるような、増幅機能によってより深化させられているのである。言葉に新しい意味を与え、描写を深化させる試みが、ここでは「連句」的手法と相俟つて効果をもたらし

れているように思う。幸い、『下宿』の自筆原稿が残されており、最近神奈川近代文学館の所蔵となったので、よく観察してみると、「曇つた薄暗い部屋のマントル、ピースの上に淋しい水仙が活けてあつた」という初案に手を加え、「日の当つた事のない様に薄暗い部屋を見回すと、マントル、ピースの上に淋しい水仙が活けてあつた」と直している。言葉を加えることにより、よりの確な描写に磨きあげられている、と言つてよい。「部屋を見回す」となどは、視線の動きを辿ることで、臨場感が生れているように思う。「小品」であっても、漱石は、手を抜いていないことが理解出来る。

## 5 固有名詞のない風景

木股知史編著『明治大正小品選』（二〇〇六・四・一〇、おうふう）は、「小品」という世界に初めて照明を与えた、貴重な達成だが、詳細な解説論考「小品文学の世界」の他に、編著者が選んだ「小品」の見本が数多く採録されており、貴重である。漱石は、例文として二篇が選ばれており、比較的注目されている。『永日小品』の中の、『霧』と『心』がそれである。「心」は夢の中の、「自分の為に作り上げられた顔」を持つ女性との出会いを描いた、印象的な一篇だが、モデル問題が云々され、作品の内実が薄められてしまった不幸な作品であらう。それよりか、『霧』は、ロンドンの霧の中、五番目の下宿、81 The Chaseを背景として、下宿を出て用事を済ませても、霧の街に迷い、帰れなくなる体験を描いたもので、いかにも「小品」としての特色に合つた印象的な文章

である。構想メモの中でも三番目に名前があり、漱石もこの題材を書きたかった様子が知られる。<sup>(6)</sup>

この作品の、「暗い中にたつた一人」という結末は印象的だが、この一篇にはロンドンの地名が、かなり目立つ。「クラパム、ジヤンクシヨン」「エストミンスター橋」「ピツグベン」「ギクトリヤ」「テート画館」「バタシー」など、目白押しだ。わたくしの理解では、「小品」の特色として、固有名詞、地名などを意識的に書かないという技法があつたように思う。それとは違うが、かえつて『霧』の場合、一気に地名が消失し、一切が霧の中に溶け込むという効果があるが、やや特殊であろう。『昔』は、「ピトロクリ」という地名と切つても切れないし、『クレイグ先生』は文字通り人物スケッチである。

それに対し、比較的前の方に置かれている『暖かい夢』と『印象』は、地名がほとんど出て来ないという、典型的な「小品」のスタイルを持っている。『暖かい夢』に「一か所だけ『倫敦』とあり、この続けて発表された二篇がロンドン物であることがわかるだけだ。『暖かい夢』は、町を歩く「自分」が、「女」「男」としか記されないロンドンの人々の中に混じって進み、ある「家」の中に入つて行くさまを描く。「家」とは、ロンドンの劇場であり、構想メモに、「London Theatre」とあるものだが、具体的な場所は決めにくいという。大事なものは、説明出来ないものについて、何とかして言葉で形を与えようとする動きが感じられる文体である。

其の時此の蠢くものが、ぱつと消えて、大きな天井から、遙かの谷底迄一度に暗くなつた。今迄何千となく居ならん

ゐたものは闇の中に葬られたぎり、誰あつて声を立てるものがない。恰も此の大きな闇に、一人残らず其の存在を打ち消されて、影も形もなくなつたかの如くに寂としてゐる。と、思ふと、遙かの底の、正面の一部分が四角に切り抜かれて、闇の中から浮き出した様に、ぼうつと何時の間にやら薄明るくなつて来た。始めは、たゞ闇の段取が違ふ丈の事と思つてゐると、それが次第々々に暗がりを離れてくる。慥かに柔かな光を受けて居るなど意識出来る位になつた時、自分は霧の様な光線の奥に、不透明な色を見出す事が出来た。其の色は黄と紫と藍であつた。やがて、そのうちの黄と紫が動き出した。自分は両眼の視神経を疲れる迄緊張して、此の動くものを瞬きもせず凝視して居た。

(傍点中島)

「蠢くもの」が「大きな闇」に吸い込まれて、そこに「不透明な色」が浮かび上がる、という表現には、はっきりとした輪郭を与えようというのではない、不安定な存在感を伝えたいという気持が出てゐるはずだ。何でもないうな一節から、思ひぬ世界が開けたりする。この「自分」の演劇体験は、感覚の世界として漱石に残つてゐたものである。この演劇も、「希臘を夢みてゐた」とあるように、ギリシアが何らかの背景になつてゐたものである。しかし、漱石は、「夢見てゐた」としか書かない。その意味で、この一篇は、最初から最後まで、一つのトーンで統一されてゐたのである。

固有名詞を排して、情感に満ちた世界を演出する方法は、「小品」の特異な技法であつた。『永日小品』『それから』の少し前に

刊行された水野葉舟の代表的な小品集『響』（一九〇八・一二・一五、新潮社）の一篇『磯』の中から、典型的な一節を引いて置く。

死んで化石になつて居る様な町。……と思ひながら、自分は何となく、この寂寞の感に打たれて、躊躇<sup>ためら</sup>つて居たが、やがて、その町を通りぬけ様として、歩き出した。

町の中に入つて行くにつれて、両側の家はしんとして居る。人の声もしない。日の熱蒸で砂の道は焼けて、其照り返しで、身体も顔も燃える様だ。低い煤で黒くなつた家の中は、一軒も人の氣勢<sup>けいはい</sup>がしない。暖かい日に蒸された風が、人氣の無い中を忍び足して行く様に、そろつと吹いて過ぎた。……中程まで行つて、自分は思はず立ち止まつて、其処らを見廻した。荒涼とした感じがする。砂漠の中に荒敗して居る町をでも歩いて居る様だ。……それに絶間なく、だるい、わびしい響をさせて、波の音が聞える。この寂寞の中に、どの様な不思議な事でも包まれて居る様に思はれる、一種の恐ろしさが、心に湧いて来る。

（傍点中島）

この小品集には「響」と題された文章は、見当たらない。あるのは、ある感覚的な情感のみなのである。これは「小さな漁夫町」の描写なのだが、それがロンドンの町になると、そのまま『印象』の世界になる。

## 6 『印象』の表現の達成

「不思議な町」の語も出て来る小品『印象』の冒頭を一読しただけで、どれだけの読者が、その空間構成を瞬時に理解出来るだ

ろうか。

表を出ると、広い通りが真直に家の前を貫いてゐる。試みに其の中央に立つて見廻して見たら、眼に入る家は悉く同じ四階で、又悉く同じ色であつた。隣も向ふも区別のつきかねる位似寄つた構造なので、今自分が出て来たのは果してどの家であるか、二三間行過ぎて、後戻りをする、もう分らない。不思議な町である。

昨夕は汽車の音に包まつて寝た。十時過ぎには、馬と蹄と鈴の響に送られて、暗いなかを夢の様に馳<sup>か</sup>けた。其の時美しい燈の影が、点々として何百となく眸の上を往来した。其の外には何も見なかつた。見るのは今が始めてある。

漱石は、一九〇〇年十月二十八日、ドーバー海峡を越え、午後六時頃 Newhaven 港に上陸、汽車に一時間ほど乗り、ロンドンの Victoria 駅に到着、馬車でロンドンの中心街に位置する 16 Gower Street の最初の下宿に辿り着いている。引用の後半はその体験が描かれたもので、「美しい燈」はロンドンの街の燈火に他ならない。一九〇〇年のロンドンの街が街燈で明るいとは、もちろん考えられない。「暗いなかを夢の様に馳<sup>(8)</sup>けた」というのは、正に実感であつたろう。

では、一夜明けた二十九日の漱石の体験は、どうであつたか。

岡田氏ノ用事ノ為め倫敦市中ニ歩行ス方角モ何モ分ラズ且南亞ヨリ帰ル義勇兵歡迎ノ為メ非常ノ雜沓ニテ困却セリ

（日記）

倫敦も今日出で見たれども見当がつかず二十辺位道を聞て

漸く寓居に還り候

(一〇・三〇付、鏡子宛書簡、二九日深夜の執筆)

「不思議な町」という実感は、こうした体験からもたらされよう。最初の下宿についての最近までの諸家の探索は、同じような造りの建築の様態、「二三間行過ぎて、後戻りをする」と、もう分らない」という印象が事実であることを伝えている。



『印象』の記述に沿って、歩いてみよう。宿を出てすぐの部分は、「左」「右」など、十年近く前の記憶を思い起こす文章として生々しいが、どうやら「自分」は馬車の通る「広い往来」に出て、人込みの方へ歩き出したようだ。現在よく使われる索引付のロンドンの都市地図 A-Z LONDON を横に置いて辿ると、Court Road から Charing Cross Road に出たようにも思える。が、『印象』の



描写は、この辺りから、具体性に欠け、「人の海に溺れた」中で、「静かに前の方へ動いて行く」だけなのである。

「自分」の行き着いた場所は、「大きな石刻の獅子」と「太い銅の柱」のある、「大きな道路が五つ六つ落ち合ふ広場」である。言うまでも無く Trafalgar Square であり、実際は獅子像が四基あるのに、「獅子は二つゐた」とするのは、それだけ雑踏の中にいて、周りをゆつくり見る余裕がないことを示しているよう。広場中央の Nelson の像は、五十メートルの高さだが、それよりも感覚的に、「高い柱は此の空を真中で突き抜いてゐる様に聳えてゐた」と描写される。「竿の様な細い柱」という表現も用いられ、感覚的だが見事な言い回しが見られる。

下は舗石で敷き詰めてある。其の真中に太い銅の柱があつた。自分は、静かに動く人の海の中に立つて、眼を挙げて、柱の上を見た。柱は眼の届く限り高く真直に立つてゐる。其の上には大きな空が一面に見えた。高い柱は此の空を真中で突き抜いてゐる様に聳えてゐた。此の柱の先には何があるか分らなかつた。自分は又人の波に押されて広場から、右の方の通りを何所ともなく下つて行つた。しばらくして、振返つたら、竿の様な細い柱の上に、小さい人間がたつた一人立つてゐた。

「小品」として、見事な幕切れである。が、ここでわたくしが注意したいのは、『印象』の描写においては、固有名詞が無く、方角も距離も明らかでなく、あるのは、あいまいな空間の中の「広場」「獅子」「柱」「小さい人間」の存在感のみだということである。

76 Gower Street (地図上方の●) から Trafalgar Square (下方の●) までは、実際は一・五キロメートルである。普通の歩行で、三十分もかからないだろう。しかし、この「不思議な町」にあつては、時間空間は普段とは違う。正にこの表現は、言葉が生み出す「心理的距離」そのものとなっているのである。新聞連載のたった一回分で、こうした「心理的距離」を実感させるまでに、漱石の言語感覚は生き生きと活動していたのである。

『それから』で飛躍的に表現を高めた漱石の文学的達成の直前に、こうした言葉への感覚を磨く試みが見られたことは、これまでに以上に注意されなくてはならないと思う。それに、「小品」という世界が大きく関わっていたことも、改めて強調したい。<sup>(10)</sup>

注(1) 以下の点の骨子は、拙稿「草稿・原稿を読む楽しみ」(『近代文学

草稿・原稿研究事典、二〇一五・二・二〇、八木書店)で指摘したことがある。また、二〇一四年七月十九日の講演を文章化した「漱石の言葉」(二〇一四・二・二一「船団」第一〇三号)でも言及した。今回、その一部を吸収して論じた。

(2) 荒正人『増補改訂 漱石研究年表』(一九八四・六・二〇、集英社)では、「推定」として、一月九日(土)のこととする。この年の大雪は、確かに一月八日、九日と、十三日、十四日の二回あったが、そのどちらかであるかは、決め手は無い。

(3) 「読売新聞」を見ても、そうした大雪関連の記事は、全くと言っていいほど見当たらない。

(4) 重松泰雄「薄ら寒さと春光と——硝子戸の中」における(過去)「(一九八〇・一〇・一「文学」)にその分析がある。

(5) 前出、「漱石の言葉」で、若干論じた。

(6) 前出の木股知史「小品文学の世界」に、この二作品について、「収



録した「心」は、迷宮的な仕立てになっていて、「夢十夜」にかような不合理的な感覚が表現されている。創作意識の根拠について、哲学的な考察を繰り返して試みている漱石は、ある表現が生まれてくるプロセスそのものに興味を抱いていたように思われる。「心」は書くことによる意識の変化そのものを表現しようとしているかに見えるのである。掌ののつてきた鳥を描く前半と、女を追跡する自分を描く後半は、合わせ鏡のように、暗示的に照応しており、読者はさまざまな理解を試みることが可能なのである。ロンドン留学時代の記憶を描く「霧」は、霧のためにつながりを失ってゆく世界と存在の不安の意識を重ねて表現している」という指摘がある。

(7) 小品集『響』の「序」で、水野葉舟は、「散文と言ふものは、必ず説明に陥り易いものだ。処が、自分では時々説明の出来ない、閃めく様に起る心持がある。(中略) たゞ、閃めく感情を、詩を書く様な高い調子で、文章も簡潔に、出来る限りコンデンスして書いてみたらば、と思った。(中略) すると、自分は何時となしに、事件の推移して行く姿を書くと言ふ慣はしが出来た」と記している。「自分」が、不思議な世界を歩んで行くという形は、この時期の「小品」にとって多く見られるパターンであった。あくまでも、「自分」の抱く特異な心情が、その核にあるように思う。

(8) わたくしはロンドンの第一夜を描いたこの一節を読み返すたびに、『明暗』の「百七十一」、温泉場に雨の中馬車に揺られて向かう津田の心境を描く部分をさまざま想起する。津田は、「自分の四辺にちら／＼する弱い電燈の光と、その光の届かない先に横たはる大

きな闇の姿」の中で、自分がこれまでにない場所にいることを実感する。「夢」の語は『印象』と『明暗』で共通して使われるが、『明暗』では「闇」の語が効果的に使われ、イメージの深化が見られる。温泉場の広い宿で自分の部屋がわからなくなるシーンは、引用部分の前半の、ロンドン到着の翌日の体験と呼応しているのも、見逃せない。

(9) ロンドンにいた漱石の手許にあったのは、一八九八年版の *Breder's London and Its Environs* であつたらう。東北大学の「漱石文庫」に現存する。そこにも地図があるが、多くは町の道路の詳細を示すだけの詳しさは見られない。わたくしが見得たのは、同じものの一九〇五年版だが、そこにも地図が挿入されている。関連部分を掲出しておく。

(10) 文学のみならず、日露戦後のこの時期は、美術の世界においても、表現技法の新たな展開が見られた時期である。日本画の世界での菱田春草の新しい技法「朦朧体」は、従来の、線で輪郭を描く技法ではなく、線を排した方法で新しい境地を開拓している。これらとの関係性については、別稿を期したい。

\*本稿は、二〇一五年四月二十九日に鎌倉円覚寺帰源院で開かれた、第一〇六回鎌倉漱石の会例会での、「小品」という世界と漱石の表現」と題する講演をベースに、論旨を発展させたものである。作品の本文については、初版本の本文を用いた。